

Media Gótico:
o crime e seu duplo ficcional
na Literatura, TV e Cinema

Maria Antónia Lima
Universidade de Évora

Media Gótico: o crime e seu duplo ficcional na Literatura, TV e Cinema

Existindo actualmente uma forte exposição a imagens violentas transmitidas pelos *mass media* onde violência simulada e violência real se confundem, cria-se uma perplexidade originada por efeitos contraditórios que permanentemente nos dividem desenvolvendo a impotência de distinguir entre o real e o imaginário. Por consequência, as fronteiras entre horror real e ficcional esbatem-se com frequência tornando-nos indiferentes aos seus perigos, razão pela qual se justifica uma reflexão sobre a interdependência entre o crime e sua representação escrita ou visual atendendo a esta dupla realidade. Partindo de exemplos retirados da Literatura Gótica, da TV e do Cinema será objectivo deste ensaio expor a ambivalência e dualidade criadas pela actual e constante interdependência entre o crime e sua representação escrita ou visual, reflectindo sobre alguns efeitos perversos resultantes da frequente indistinção entre crime real e sua réplica ficcional.

Por vezes demasiado banal, o crime faz actualmente parte do que em *True Crime*, Mark Seltzer denomina “contemporary wound culture” (2), possuindo uma realidade dupla que provém de a sua mediatização provocar duplicidade num acto de observação que, ao revelar a realidade, a transforma inevitavelmente numa outra realidade. Este processo de duplicação, próprio dos *mass media*, produz, relativamente à transmissão mediática do crime, algo que o escritor japonês Haruki Murakami observou ser um dos grandes perigos da televisão por esta provocar uma “dupla violência” ou uma “segunda vitimização,” observações que este autor pôde aprofundar na sua obra não ficcional, *Underground*, centrada no ataque terrorista ao metro de Tóquio em 1995. A relação directa com o género gótico surge muito naturalmente justificada por Seltzer na obra atrás mencionada, quando conclui: “true crime is crime fact that looks like crime fiction,” originando-se assim indistinções entre realidade real e ficcional ou entre

verdade e falsidade, que muitos escritores e artistas, de alguma forma ligados à estética gótica, sempre praticaram, podendo-se encontrar inúmeros exemplos desta prática nas obras de Edgar Poe, Patricia Highsmith, Chuck Palahniuk e muitos outros. Aliás, de forma muito semelhante à percepção de Susan Sontag relativamente aos *media* em *Regarding the Pain of Others*, Palahniuk concluiu em *Survivor* que, se não nos podemos unir através de outra coisa que não seja o crime, a violência, o terror, o trauma, ou o sofrimento, então podemos “all be miserable together” (278), restando-nos assim este simples acto de comiserção, também comum ao público fiel às produções ficcionais góticas. Muitas vezes replicando os processos criativos do próprio Gótico, a mediatização do crime contemporâneo torna-se um temível e perigoso difusor do terror e da violência por esta sua capacidade de mutação e replicação, à qual se referiu também Seltzer observando:

there is a good deal more to be said about how horror *in* the media mutates into a horror *of* it. This is nowhere more evident than in the contemporary gothic, a genre that systematically couples the media sponsorship or determination of our situation with an uncanny violence, as if each holds the place of the other. (5)

Se o crime real pode tomar o romance gótico como seu protótipo, verifica-se também hoje em dia uma transferência desta referência para o que Hellen Whetley classificou como “Gothic TV.” Exemplos deste fenómeno são os sintomas recentes de dependência obsessiva de séries de TV como *C.S.I.*, *Criminal Minds*, *The X Files*, *The Following* e *Dexter*, que, embora possuam públicos diferentes e graus de verosimilhança diversos, partilham de uma comum tendência de substituir romances góticos pelas séries televisivas revelando uma atracção perversa para assistir à violência através dos mesmos meios que transmitem notícias diárias sobre eventos violentos em diferentes cenários de guerra em todo o mundo. Talvez se possa considerar que essa atracção irracional por imagens violentas, onde a realidade e a ilusão se confundem como na mente de um psicótico, explique o constante estado de *stress* psíquico que Marshall McLuhan considerou como um dos efeitos mais negativos da tecnologia. Sendo psicologicamente infectadas através dos *media*, as nossas mentes estão perigosamente treinadas para receber os estímulos mais fortes que parecem especialmente concebidos para aumentar os nossos desejos de violência.

Imunidade a essa condição poderá talvez ser alcançada através da arte, através da qual podemos sentir a verdadeira natureza do nosso presente e estar profundamente consciente acerca dos nossos impulsos mais perversos. David Cronenberg foi capaz de expressar esta consciência em *Videodrome* (1983), onde os telespectadores sofrem alucinações criadas por sinais eletrônicos de TV que provocam tumores cerebrais. Também nós, potenciais vítimas desta doença, sempre que assistimos a alguns programas que retratam torturas e assassinatos/assassinios, ainda permanecemos fiéis ao nosso ecrã de TV que se converteu num monstro domesticado que idolatramos e onde podemos ver refletidos os nossos desejos mais obscuros. Não admira que possamos sentir simpatia pelos impulsos violentos de Dexter Morgan, na série *Dexter*, e pela sua consciência de ser um “clean, crisp outside and nothing at all on the inside” (Lindsay 49). A verdade é que alguns de nós partilham um sonho comum: procura-se uma outra existência mais satisfatória, mas talvez do outro lado da morte.

O desejo de viver uma existência mais intensa e gratificante, para escapar ao vazio e ao mecanismo das rotinas diárias, cria fortes necessidades de experimentar novas emoções e sensações que as pessoas esperam encontrar nas novas tecnologias, em geral, e na TV, em particular. Paradoxalmente, esse impulso pode causar uma dependência de outros tipos de actos repetitivos, criando uma armadilha inevitável que transforma os espectadores em vítimas de um mundo ilusório, onde os actos mais transgressores de violência podem ser vividos com a mesma intensidade como se fossem reais, apesar de serem simulados. A repetição involuntária, criada pela TV, nos seus receptores domésticos familiariza-os com todas as atrocidades estranhas a que assistem, o que denota a presença do conceito freudiano de “estranho” (*das Unheimliche*) neste meio de comunicação, que levou Hellen Wheatley a concluir: “the uncanny provides the initial point of dialogue between Gothic studies and television studies” (102).

Este efeito “estranho” está no centro da ambivalência que faz desvanecer as fronteiras entre desejo e fantasia, realidade e imaginação, transgressão e norma, uma ambiguidade vivida por cada pessoa que se senta em frente a um pequeno ecrã que tem o poder de produzir uma constante de incerteza que faz com que todos percam o sentido de realidade. O próprio conceito de *unheimlich*, apresentado por Freud no seu famoso artigo “Das Unheimliche” (1919), tem um carácter dual e ambivalente, pois embora

se refira ao que não é familiar, ele traduz uma espécie de medo que nos reenvia ao que é desde há muito conhecido e familiar, tendo este texto resultado de uma teoria do terror fundamentada na ideia freudiana do “regresso do reprimido.” A combinação de dois níveis semânticos no conceito de *unheimlich* revela que este provém de um dualismo onde reside a sua significação. Daí resulta que a noção de estranho (*unheimlich*) seja algo também secretamente familiar (*heimlich*) mas que se tem conservado reprimido. A definição apresentada por Freud revelará, então, a sua natureza eminentemente ambivalente e incerta: “Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*. *Unheimlich* is in some way or other a sub-species of *heimlich*” (“The ‘Uncanny’” 347). Usando imagens que podem revelar áreas fora do alcance da visão, e sendo um domínio onde mais se faz sentir uma certa estranha incerteza, considera-se, assim, estar a TV bem sintonizada com os propósitos estéticos do Gótico, que é definido como “um género de incerteza” por Catherine Spooner, que considera a televisão “a space as well suited to the Gothic as any other” (242), uma ideia que também foi partilhada por Davenport-Hines, quando afirmou que “television soap opera provides the 20th century equivalent of Gothic novels” (144).

Como na ficção gótica, os efeitos de horror na televisão são por vezes usados para recuperar algum sentido do real, mas eles podem contribuir para “make the unreal of familiar horror images real,” como Fred Botting concluiu, quando também considerou que “bloody, violent, horrifying reality—shaped by Gothic figures and horror fictions—is returned as Gothic horror by media” (5). A violência simulada pode, assim, ser percebida como violência real, e actos de violência podem ser praticados na realidade com uma indiferença enorme, como se fossem muito banais, não requerendo nenhum tipo de responsabilidade pelas consequências da sua natureza perigosa. Sendo, ao mesmo tempo, imagens reais, irrealis e sobrerrealis de violência na TV, estas podem originar um sentimento de perda face a cenas contraditórias e ambivalentes, porque a diferença entre o choque e a repetição é anulada. Num capítulo intitulado “The small scream,” Fred Botting entendeu esta contradição, quando caracterizou a televisão não apenas como um *media* banal, mundano e repetitivo, mas também como uma caixa de fluxos, choques, sensações e de estranheza, que o levou à seguinte conclusão:

Shock has been steadily incorporated in the circuits of broadcasting and spectatorial pleasure: television contains (and pleasures us) by contradictions, the very ambivalence of the impulses of shock and repetition marking the rates of bored familiarity and excited attention on the pulses of the viewers. (131)

Ciente desses efeitos contraditórios da televisão e tentando denunciar a sua terrível potencialidade, David Cronenberg criou *Videodrome* (1982), uma narrativa sobre a exposição de um indivíduo a imagens violentas através de fitas de vídeo e sinais de transmissão à distância. Esta vítima é ironicamente Max Renn, o presidente de uma estação de cabo chamado Canal 83/Civic TV, que ficou conhecido como “aquele que você leva consigo para a cama,” devido aos seus próprios interesses por televisão, sexo e violência. O sentido de humor de Cronenberg permitiu-lhe tratar o tema através da detecção de muitas contradições que desconstróem um sistema de comunicação aparentemente controlado, revelando o lado negro dos seus principais responsáveis. A verdade é que a denominada *Civic TV* nunca esteve interessada em serviço cívico nem na promoção de qualquer espécie de sentido moral, porque era um canal de TV pornográfico. Max Renn, o seu Presidente, estava tão preocupado em encontrar novos meios ousados de chocar os espectadores, através da violência sexual mais perversa, que acabou por se tornar completamente viciado nisso. Nicki Brand, uma psicóloga pop, a alma salvadora da rádio CRAM num *show* chamado “Emotional Rescue,” parecia ter credibilidade moral suficiente para ser convidada para um *talk show* televisivo para contestar as atividades obscenas de Renn, mas quando mais tarde ela foi convidada para o seu apartamento, mostrou uma curiosidade incontrolável pelos seus filmes pornográficos e também pelas suas práticas sexuais sado-masoquistas. A personagem do Professor Brian O’Blivion, um profeta dos *media* obcecado pela metafísica da televisão, foi ironicamente inspirado no ensaísta canadiano Marshall McLuhan, autor de *Understanding Media* (1964) e *The Medium is the Massage* (1967), onde se encontram muitas das suas declarações crípticas sobre *media* (semelhantes ao título da última obra atrás citada), mas que não o protegeram, no filme de Cronenberg, de ser a primeira vítima de *Videodrome*, reduzindo a sua existência aos seus discursos gravados numa vídeo-cassete. Bianca O’Blivion, sua filha, tinha a missão de anular os

efeitos colaterais do sinal *Videodrome*, que induziu tumores cerebrais nos espectadores, contudo ela própria foi descrita como “o ecrã do seu pai,” o que cria algumas dúvidas sobre a realidade e eficiência de seu propósito messiânico que partiu do princípio suicida de que seria necessário “to kill your old flesh to become the New Flesh.”

Revelando a sua duplicidade, nenhuma destas personagens parece escapar dos seus mais obscuros impulsos que são estimulados pelo espetáculo da violência na TV, um facto que interessou Cronenberg e também Fred Botting, tendo este último concluído: “[u]nless the horror is spectacular no interest will be excited: human feeling is extinguished or anaesthetised or boredom sets in” (Spooner 62). Justificando o seu interesse em aprofundar estes impulsos perversos, o realizador canadiano confessa:

I’ve always been interested in dark things and other people’s fascination with dark things. The idea of people locking themselves in a room and turning a key on a television set so that they can watch something extremely dark, and, by doing that allow themselves to explore their fascinations (...). That’s closer to the bone in terms of an original impulse. (Lucas 27)

Devido a este impulso primitivo, muitas pessoas sentem-se incontrolavelmente atraídas por imagens repulsivas e horríveis que são a causa, em *Videodrome*, de todas as suas alucinações, porque, como Cronenberg explica: “With *Videodrome* I want to posit the possibility that a man exposed to violent imagery would begin to hallucinate. (...). But there is a suggestion that the technology involved in *Videodrome* is specifically designed to create violence in a person” (Cronenberg, Ed. Rodley 94).

Esta explicação sobre a influência de um mundo tecnológico nos nossos sentidos, e seu poder de dividir a mente entre o real e o imaginário, pode ser associada a um pensamento expresso por Paul Virilio, quando refere: “giving way to the technological instant, vision machines would make derangement of the senses, a permanent state, conscious life becoming an oscillating trip whose only absolute poles would be birth and death” (92). *Videodrome* representa esta “viagem oscilante” entre a vida e a morte até que não seja mais possível reconhecer a sua diferença, porque cada personagem pode ser vítima de uma pulsão de morte, uma espécie de compulsão mecanicista e demoníaca baseada num desejo de imortalidade,

para uma dimensão que Zizek considerava muito semelhante a “what horror fiction calls “undead,” a strange, immortal, indestructible life that persists beyond death,” ou “beyond the ‘way of all flesh’” (294). Este estado de “morto-vivo” é o que parece ser oferecido a Max Renn por Bianca O’Blivion, quando ela proclama “Death to Videodrome; Long Live the New Flesh!” Este imperativo programático tinha sido criado para lutar contra os terríveis efeitos de um conceito biomecânico chamado “The Flesh TV,” cujo nome se deve à influência, exercida sobre Cronenberg, de um romance de ficção científica de William Burroughs, intitulado *The Soft Machine* (1961). Como um dos efeitos colaterais do vírus *Videodrome*, “The Flesh TV” significava que os espectadores podiam ter acesso a um novo tipo de TV, que parecia ser, ironicamente, inspirado em muitos aforismos famosos baseados na teoria de McLuhan sobre os *mass media*, tais como “A TV é uma estrutura física do cérebro,” “TV é a realidade e a realidade é menor do que a TV,” “o espectador é o ecrã,” “Não há nada real fora de nossa percepção da realidade,” “A tecnologia é uma extensão dos nossos próprios corpos, é parte de nossos corpos,” “o meio é a mensagem ou massagem,” entre outras. Todas estas máximas foram defendidas na sua obra *Understanding Media: the extensions of men* (1964) e encontram correspondência numa das mais célebres frases de *Videodrome*: “The television screen is the retina of the mind’s eye. Therefore, the television screen is part of the physical structure of the brain.”

Se David Cronenberg, em *Videodrome*, nos alerta para os efeitos nocivos do poder das imagens que invadem e assombram muitos lares pela via da televisão, Robert Martin, em *American Gothic*, dá-nos conta dessa realidade assustadora e do seu poder sobre o que denomina “TV People” — um vasto público sob a influência de um autêntico *Poltergeist*:

As a blank incomprehensibility, the serial killer thus serves as a convenient vessel for the articulation of what American society finds truly monstrous in the late twentieth century—the “TV people,” or the authorless but authority-filled killed screen that drives fantasies, reaches out and snatches kids from their homes, and transforms them into demons. (233)

A propósito deste elevado grau de alienação capaz de retirar da destruição um elevado prazer estético, Walter Benjamin apresenta, em *Illuminations*,

o seguinte comentário: “Mankind, which in Homer’s time was an object of contemplation for the Olympian gods, now is one for itself. Its self-alienation has reached such a degree that it can experience its own destruction as an aesthetic pleasure of the first order” (242). Este prazer provocado pela distância estética entre o crime real e o observador explica o interesse do público em observar uma violência que se deseja cada vez mais intensa e sensacionalista conduzindo ao que Amy Gilman Srebnick denominou “criminalização da vida privada” (Srebnick 87). Como o gosto do público por sangue tem aumentado significativamente podendo instigar assim as práticas do próprio crime, este é muitas vezes praticado devido ao próprio gosto do público observador pelo sensacionalismo, tirando-se dele partido, como é o caso dos ataques terroristas e de certos assassinios em série, sobretudo os ligados a práticas de intervenção ideológica ou política como foi o caso dos 78 minutos de fama do norueguês Anders Breivik, cujo ar vitorioso captado pelas câmaras lhe permitiu manter o estatuto de herói nacional por si reivindicado, após ter fuzilado 68 jovens enquanto ouvia música.

Destruir com arte num estado de alienação estética faz coincidir a autonomia do crime contemporâneo com a autonomia da arte, praticando-se o mal pelo mal como se de um acto puramente estético se trate, pois existe a necessidade de um público que aprecie à distância os actos cometidos de uma forma impassível e fria, homóloga da frieza e impassibilidade com que foram cometidos. Num cenário destes nada costuma ser deixado ao acaso sendo tudo previamente calculado e estudado como num verdadeiro acto criativo. Exemplo deste fenómeno poder-se-á encontrar na famosa conferência de imprensa em Hamburgo dada pelo conhecido compositor Karlheinz Stockhausen, quando este considerou os ataques terroristas do 11 de setembro em Nova Iorque como “the greatest work of art there’s ever been. That people rehearse like crazy for 10 years, totally fanatically for one concert, and then die! Compared to this, we are nothing as composers.” Num artigo publicado no *The Daily Telegraph* em 20 de setembro de 2002, Martin Blyth concluiu que, se buscamos respostas inadequadas a este ataque terrorista, quase não precisamos de procurar mais além do artigo de Ruth Padel, intitulado *Art in a time of Terror*, que surgiu num suplemento do *The Independent* dedicado “The Day the World Was Supposed to Have Changed,” onde podemos encontrar a resposta surpre-

endente citada acima. O artista de vídeo, John Maybury, também não foi muito bem-sucedido quando disse que o que estava a assistir nesse momento tinha sido artisticamente produzido. Da mesma forma, o artista Damien Hirst felicitou os sequestradores do 11 de setembro por terem transformado o World Trade Center numa obra de arte “visualmente deslumbrante” (cf. Allison). Comentando todas estas respostas, Blyth concluiu nesse seu artigo que, de acordo com o parecer dos nossos principais artistas, a histórica peça de teatro de rua de autoria de Bin Laden tinha ganho *The Turner Prize for Terrorist Art*.

A interdependência e comutabilidade entre crime e sua representação escrita ou visual origina uma realidade dupla onde factos e ficções se confundem, tal como conclui Mark Seltzer em *True Crime*:

The novel, for example, from the mid-nineteenth century on, progressively yields up its monopoly on stories of love and crime to a rivalry among media forms. The stories the novel continues to tell, in turn, turn out to be stories of vicarious life and death: that is, a vicarious life and death sponsored by, or yielded up to, the double reality of the mass media. (113)

Já em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson, o narrador tinha observado que “it was the best murder he had ever read” (218), procedendo-se neste romance a várias transições entre facto e ficção, o que mais uma vez revela a existência de processos comuns entre os *mass media* e outras produções ficcionais, visuais ou escritas, que justifica a afirmação, nesta obra, de que “someone has since made fiction out of the old facts” (260). Do mesmo modo, se atendermos à criação ficcional de Edgar Allan Poe, veremos como os seus romances policiais estão invadidos por narrativas factuais extraídas de jornais. Em *The Mystery of Marie Roget*, por exemplo, existe uma hábil transposição que resulta de Poe ter utilizado personagens e acontecimentos da realidade social de Nova Iorque colocando-os numa Paris ficcionada, tendo por base a imprensa nova iorquina da época, pois o enredo consiste, na sua grande parte, em longas passagens retiradas de reportagens sobre o caso publicadas na imprensa diária. Para dar maior credibilidade aos seus enredos (“to make others believe”), o autor americano recorria a inúmeras citações de jornais nas suas narrativas, o que levou Mark Seltzer a concluir, na obra atrás citada, que

“Poe plagiarized the ‘true’ crime press in renovating crime detection fiction” (38), o que de novo demonstra ser o crime ficcional ou mediatizado um duplo do crime real, razão pela qual fará sentido partir de exemplos retirados da Literatura ou do Cinema para atingir nestes correlações comuns aos processos de mediatização do crime pelos *mass media*.

Assim, podemos dizer que, se vivesse no nosso tempo, Edgar Poe seria um espectador interessado em reportagens criminais e certamente um apreciador de histórias de *serial killers*, hoje em dia uma das formas literárias mais adequadas à expressão da perversidade humana e da gratuitidade da violência pura. Com Poe nasceu o interesse pelo impulso do perverso que os realizadores de cinema actuais, seguindo o primeiro exemplo dado por Fritz Lang com *M* (1931), tão frequentemente têm explorado, tendo-se multiplicado o tema por títulos como *The Silence of the Lambs*, *Henry*, *Natural Born Killers*, *Seven* ou *Copy Cat*. Em quase todos estes filmes, como na maior parte dos contos de Poe, o assassino é um artista, um *virtuoso* na arte de matar, semelhante ao retratado por Thomas de Quincey em “On Murder Considered as one of the Fine Arts” (1827). As maiores das atrocidades são cometidas como se fossem uma obra de arte, ou seja, obedecem ao mesmo sentido estético com que se constrói um poema, uma pintura, ou uma escultura. Para usar um dos exemplos acima citados, o filme de Jon Amiel, *Copy Cat* (1995), protagonizado por Sigourney Weaver e Holly Hunter, centra a sua atenção numa série de assassinios cometidos por um psicopata preocupado em copiar os crimes mais violentos que, no passado, se tinham tornado célebres pela arte de matar. Levando a sua obsessão ao extremo e transformando-a numa verdadeira arte, as suas cópias recriam os crimes originais ao pormenor, ajustando milimetricamente cada cenário e enquadrando rigorosamente cada cena, exactamente com a mesma precisão com que um artista aprende a imitar um mestre. Assim concebido, o acto criminoso assemelha-se ao acto artístico na sua necessidade em dialogar com a tradição, para atingir o aperfeiçoamento das técnicas que permitirão mais tarde obter determinados efeitos. Como De Quincey refere na sua obra: “People begin to see that something more goes to the composition of a fine murder than two blockheads to kill and be killed — a knife — a purse — and a dark lane. Design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature” (263).

A teoria estética de Poe, apresentada em “The Philosophy of Composition” (1846), procura atingir essa “unidade de efeito” inerente a toda a composição artística. Cada palavra ou imagem não deverá ser usada por acaso, pois faz parte integrante de uma estratégia de significação de uma estrutura meticulosamente estudada e construída para obter um certo efeito estético que provocará no leitor uma determinada reacção, que o autor desde o início conhece, prevê e antecipa, tal como o criminoso poderá antecipar as emoções de terror e agonia das suas vítimas, que serão tanto mais intensas quanto maior for o rigor e a perfeição do acto. Tendo sido informado, por Charles Dickens, de que William Godwin escrevera *Caleb Williams*, começando a partir do fim da intriga, Poe viu aí uma excelente prova para fundamentar o seu ponto de vista acerca da intenção que deverá anteceder todo o acto criativo. No já referido ensaio, o autor comenta: “It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention” (*Essays and Reviews* 13). Este seu desejo de executar em “infinita perfeição” a concepção aristotélica de “intriga,” recebida de Schlegel—que admirava pela defesa do que chamava “unidade ou totalidade de efeito”—foi pela primeira vez expresso, em 1841, numa crítica a *Night and Morning* de Bulwer-Lytton, apresentando-se a seguinte definição: “*plot properly defined is that in which no part can be displaced without ruin to the whole*” (ibid. 1292). Em “Marginalia” (1844-49), onde Baudelaire localizou as caves secretas da mente de Poe, continua a ser desenvolvida esta ideia, sendo, no entanto, aqui mais preciso em relação à execução:

*Most authors sit down to write with no fixed design, trusting to the inspiration of the moment; it is not, therefore, to be wondered at, that most books are valueless. Pen should never touch paper, until at least a well-digested general purpose be established. In fiction, the *dénouement*—in all other composition the intended *effect*, should be definitely considered and arranged, before writing the first word; and no word should be then written which does not tend, or form a part of a sentence which tends, to the development of the *dénouement*, or to the strengthening of the effect. (ibid.)*

Se nos lembrarmos de *Seven* (1996), o filme de David Fincher, veremos de que forma esta intenção meticulosa e racional, que neste caso passa por um estudo profundo da Literatura e da História do Cristianismo, se aplica em extrair um máximo de ansiedade da parte do espectador e um elevado grau de sofrimento por parte das vítimas, autênticos títeres num espectáculo de terror, onde a religião e a arte são cúmplices. Digamos que os massacres perpetrados por *serial killers* são, nos exemplos citados, trabalhos de grande composição mediática, sendo o homicídio cometido por pura volúpia. Parafraseando mais uma vez De Quincey, este será mesmo o ideal de todo e qualquer crime que se preza, pois, tal como a arte de Ésquilo ou Milton, este deve ambicionar elevar-se ao nível do sublime, desenvolvendo um sentido do gosto segundo o qual deve ser futuramente apreciado. E nada melhor do que o contacto com a Literatura, ou com a arte em geral, para apurar este sentido. No filme em questão, cita-se o verso “Long is the way that from hell leads to light,” extraído pelo assassino de *Paradise Lost* de Milton, e emblemático de toda a atrocidade por si mesmo praticada. Neste caso, estamos perante um *serial killer* com hábitos de leitura sofisticados, pois a sua fonte de inspiração vem-lhe de uma longa lista de livros onde constam *The Canterbury Tales*, *The Divine Comedy*, *The Merchant of Venice*, assim como obras de São Tomás de Aquino e do Marquês de Sade.

Na obra de Stéphane Bourgoïn, intitulada *Serial Killers: Enquête sur les tueurs en série* (1993), apresenta-se o caso do assassino americano Albert Fish, que possuía, no momento da captura, um volume das *Extraordinary Stories* de Edgar Allan Poe, cujas páginas respeitantes ao conto “The Pit and the Pendulum” estão gastas por terem sido muito folheadas, talvez com o objectivo de se aprender algo com esta longa narrativa de suplício (81). Entre o criminoso e o artista parece existir, assim, uma mútua atracção. No primeiro pelos processos técnicos do segundo e no segundo pelos mecanismos psicológicos do primeiro. A uni-los está um mesmo interesse pela experiência psíquica implícita na perversidade humana e pelos efeitos de terror provocados. Digamos que a grande diferença será a completa cedência a impulsos de violência realmente praticada, no caso do *serial killer*, e uma sensibilidade consciente e distância estética, no caso do artista. Na obra *Evil Inside Human Violence and Cruelty* (1997), Roy Baumeister explica o impulso da agressão nos seguintes termos: “most violent impulses are held back by forces inside the person. In a word, self-

control prevents a great deal of potential violence. Therefore, regardless of the *root* causes of violence, the *immediate* cause is often a breakdown of self-control” (14). O próprio título de uma obra publicada sobre este tema remete-nos para a generalização do instinto de violência a todos os homens. Trata-se da obra *Bad Men Do What Good Men Dream* (1996), onde o autor apresenta as seguintes conclusões:

there is no great gulf between the mental life of the common criminal and that of the everyday, upright citizen. The dark side exists in all of us. There is no “we-they” dichotomy between the good citizens, the “we,” and the criminals, the “they.” (...) One cannot listen for so many years to patients and to criminal defendants revealing their inner lives without coming to the conclusion that bad men and women do what good men and women only dream about doing. (Simon 2)

Utilizando uma lógica semelhante à da anterior citação, poder-se-á dizer que o escritor pensa ou sonha o que o criminoso executa, mas o mal faz parte da natureza humana de ambos e existe como algo muito real. Em *Dark Nature* (1997), escrito pelo biólogo Lyall Watson a bordo dum barco no Amazonas, evitam-se as interpretações habituais dadas ao tema pela religião, moral, filosofia e criminologia, apresentando-se uma História Natural do Mal, onde se conciliam exemplos do reino animal e vegetal com personagens extraídas da Literatura. O autor defende que o mal é uma força da natureza e uma realidade biológica, algo de universal como Milton, Dante, Goethe e Stevenson já o tinham entendido. Para ilustrar isto, Watson apresenta um curioso estudo das baleias assassinas na Patagónia. A mensagem do livro é que o Mal não é simplesmente uma ausência do Bem, mas uma ausência de equilíbrio com o Bem, e o ideal será manter as duas forças em relação e equilibradas, como o recomendava a ética aristotélica. Sendo a Natureza demasiado inconsciente para ser moral (“the universe is a monster that does not care if we live or die”) (249), temos de ser nós, os primeiros animais éticos, a dar, à vida na terra, essa consciência do “dark side,” evitando assim submeter-nos cegamente às leis de selecção natural. O seguinte comentário de Watson parece relacionar-se directamente com a temática central da obra de Poe, testemunhando, assim, a razão da sua modernidade: “It can be frightening, even shocking, to come face to face with our dark side in these days; but it is necessary. We need to leaven the

single-mindedness of our unconscious attitudes with conscious flexibility. We have to confirm the dark shadow and confront its genetic troops with the light of day” (248).

Sendo então comum a todos os indivíduos, este impulso para o mal, que Georges Bataille definiu como “attirance désintéressée vers la mort” (25), este *alien* interior, onde se ocultam os mais negros instintos do comportamento humano, faz parte tanto da natureza do criminoso como do artista, só que um liberta-o na realidade e o outro confronta-o na ficção. Enquanto um é totalmente dominado pela força quase demoníaca do impulso que dele se apodera destruindo-lhe a personalidade, o outro procura a integração dessa mesma personalidade através do indispensável confronto com o inconsciente, tão necessário ao processo de individuação, proclamado pela teoria psicanalítica de Carl Gustav Jung. Aparentemente, a arte do crime e o crime da arte parecem ser uma e mesma coisa, mas se não atendermos à diferença fundamental, anteriormente exposta, nunca poderemos entender o humor e a ironia das seguintes palavras de De Quincey: “For the final purpose of murder, considered as a fine art, is precisely the same as that of tragedy, in Aristotle’s account of it; viz. to cleanse the heart by means of pity and terror” (293). No assassinato, o inconsciente nunca foi assimilado e por isso a intenção de “purificação” transforma-o numa monstruosidade, ao passo que no artista os conteúdos do inconsciente são tornados conscientes, o que contribui para que os demónios possam ser exorcizados pelo efeito purificador da arte. Será então significativo que, no poema “Alone” (1829), surjam os versos “The cloud that took the form / (When the rest of heaven was blue) / Of a demon in my view” (Poe, *Poetry and Tales* 60), que inspiraram Baudelaire a escrever em “L’ Héautontimorouménos”: “Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau / Je suis de mon coeur le vampire” (*Oeuvres Complètes* 57).

O tema do duplo, a presença do “Outro” que é vampiro e demónio, mas que é afinal uma parte do indivíduo, é por si evidência que o problema da desintegração da personalidade representa, para o artista, uma das preocupações centrais da sua obra, que decerto se constituirá numa via de integração e união das duas partes divergentes da psique humana causadoras de profundos distúrbios e conflitos psicológicos. O processo ficcional será assim, para Poe, uma via para essa integração, porque lhe possibilitará

confrontar-se com a própria desintegração, objectivando-a em personagens criminosas que são vítimas de impulsos perversos. A este respeito, em “Poe’s Other Double” (1982), Johnathan Auerbach comenta: “Poe’s understanding of the creative process, in fact, bears a marked resemblance to the process of plotting enacted by his criminals and detectives” (352). Em “The Purloined Letter” (1844), esta dualidade psíquica é evidente, pois o raciocínio do detective—que poderá personificar o escritor ou o artista—imita o do criminoso, mostrando que o seu processo intelectual pode conter em potência a mesma lógica perversa que conduz à prática do roubo ou do crime. Isto acontece devido ao método utilizado por Dupin, que consiste na identificação do intelecto do raciocinador com o do seu adversário, podendo ambos tornar-se esse mesmo terrível “*monstrum horrendum*, an unprincipled man of genius” (Poe, *Poetry and Tales* 697).

Embora se conheça o repúdio de Poe pelo que denominava “heresy of *The Didactic*,” por ser incompatível com o seu interesse pela experiência aristotélica do Belo, a sua extrema atenção em relação à perversidade humana e à desintegração da psique não o deixou perder o sentido moral, tendo já Allen Tate notado, no seu importante artigo “Our Cousin, Mr. Poe” (1968), que este autor, diferentemente do que é vulgar pensar-se, não demonstra indiferença moral, mas sim interesse por um problema moral de preocupação universal. O denominado “Moral Sense” que, em “The Poetic Principle,” aparece a par de “Pure Intellect” e “Taste,” como uma das três partes constituintes da mente humana, nunca poderia estar ausente de uma obra que sempre contrapôs a realidade da perversidade humana aos falsos valores da moral dominante, o que, em *Love and Death in the American Novel* (1966), Leslie Fiedler sente como “irony of life in a land where the writers believe in hell and the official guardians do not” (29). Sem esse sentido moral aliado ao sentido estético não poderíamos distinguir nunca os efeitos de terror calculados a sangue-frio nos contos “The Black Cat” (1843) ou “The Tell-Tale Heart” (1843) dos obtidos por Jeffrey Dahmer, o célebre “serial killer” canibal de Milwaukee, sendo esse sentido ético que deverá orientar também toda a transmissão mediática do crime, sem o qual esta, em vez de denunciar as desintegrações psíquicas e possíveis psicopatologias pelas quais os crimes se cometem, antes contribui para as agravar e difundir nos espectadores. Comparem-se os seguintes exemplos:

Evidence had earlier been given regarding Dahmer's self-confessed cannibalism, where he claimed to have cooked and eaten the bicep of one of his victims seasoned with salt and pepper and steak sauce; he gave police the following justification: "My consuming lust was to experience their bodies. I viewed them as objects, as strangers (...). It's hard for me to believe that a human being could have done what I have done (...)." It was Dr. Berlin's opinion that Dahmer believed he could be closer to his victims by eating them—in fact, Dahmer had enlarged on this when he told detectives that he cannibalised only the people he liked. —Depoimento de Jeffrey Dahmer—(Lane 137).

Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture — a pale blue eye, with a film over it. (...) I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever. (...) The night waned, and I worked hastily, but in silence. First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs. (Poe, "The Tell-Tale Heart" 555, 558)

Se os anteriores depoimentos nos fazem lembrar o de Meursault em *L'Étranger* (1942) de Camus, eles remetem-nos também para a questão de saber onde começa a ficção e acaba a realidade, um dilema tão comum a todos quantos estão expostos quotidianamente aos *mass media* actuais. Os actos de Dahmer e os do narrador de Poe parecem pertencer ao mesmo indivíduo e à mesma realidade, que apenas se apresenta duplicada e pronta a que se descubram diferenças e semelhanças inquietantes. Como diria Lord Byron em *Don Juan*: "Tis strange — but true; for truth is always strange; / Stranger than fiction."

Esta distinção revela-se importante para recuperar o sentido ético que deverá orientar também toda a transmissão mediática do crime, sem o qual esta, em vez de denunciar as desintegrações psíquicas e possíveis psicopatologias pelas quais os crimes se cometem, antes contribui para as agravar e difundir nos espectadores. Será assim urgente tomar consciência dos processos de mediatização do crime pelos *mass media*, para que não se

perca o sentido do real, e o espectador deixe de ser vítima constante de uma manipulação mediática criadora de estados de alienação estética e de uma realidade dupla capaz de o tornar indiferente à violência real apreendida como mero horror ficcional. Poder-se-á dizer que, como qualquer forma de arte, o Gótico na Literatura, TV e Cinema é um meio de percepção especialmente vocacionado para estimular e educar a visão, não devendo ser utilizado para provocar, mas antes alertar para os perigos resultantes da confusão de fronteiras entre realidade e ficção, por ser um modo de expressão artística onde esta sobreposição de dados mais recorrentemente se pratica através dos seus processos de representação da violência e do crime. Se existe uma interdependência entre o crime e a sua representação escrita ou visual, esta não deve levar o espectador a um estado de alienação estética, mas deve antes torná-lo mais perceptivo à fundamental distinção entre violência simulada e violência real.

Obras Citadas

- Allison, Rebecca. "9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst." *The Guardian* <http://www.theguardian.com/uk/2002/sep/11/arts.september11>. Feb,13, 2002. December 23, 2015.
- Auerbach, Johnathan. "Poe's Other Double: The Reader in Fiction." *Criticism* 24 (1982) : 341-361.
- Bataille, Georges. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard, 1957.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Robert Lafont, 1980.
- Baumeister, Roy F. *Evil Inside Human Violence and Cruelty*. New York: W. H. Freeman, 1997.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken, 1968.
- Bourgoin, Stéphane. *Serial Killers : Enquête sur les tueurs en série*. Paris: Éditions Grasset and Fasquelle, 1993.
- Botting, Fred. *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester UP, 2008.
- Davenport-Hines, Richard. *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. New York: North Point Press, 1999.

- De Quincey, Thomas. "On Murder Considered as one of the Fine Arts." *The Confessions of an English Opium-Eater and other Essays*. London: Macmillan, 1924.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny.'" *Art and Literature. The Penguin Freud Library*. Vol. 14. Ed. Albert Dickson. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Lane, Brian and Wilfred Gregg, eds. *The Encyclopedia of Serial Killers*, London: Headline, 1992.
- Lindsay, Jeff. *Darkly Dreaming Dexter*. London: Orion, 2005.
- Lucas, Tim. *Videodrome: Studies in the Horror Film*. Lakewood: Centipede Press, 2008.
- Martin, Robert K. and Eric Savoy, eds. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Men*. London and New York: Routledge, 1964.
- Palahniuk, Chuck. *Survivor*. New York: Random House, 1999.
- Poe, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984.
- _____. *Poetry and Tales*. New York: The Library of America, 1984.
- Rodley, Chris, ed. *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber and Faber, 1992.
- Seltzer, Mark. *True Crime: Observations on Violence and Modernity*. New York: Routledge, 2007.
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006.
- Simon, Robert I. *Bad Men Do What Good Men Dream*. Washington, DC: American Psychiatric Press, 1996.
- Srebnick, Amy Gilman. *Mysterious Death of Mary Rogers: Sex and Culture in Nineteenth-Century New York*. New York: OUP, 1995.
- Virilio, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. Trans. Philip Beitchman. New York: Semiotexte, 1991.
- Watson, Lyall. *Dark Nature: A Natural History of Evil*. New York: Harper Perennial, 1997.
- Wheatley, Helen. *Gothic Television*. Manchester: Manchester UP, 2006.
- Zizek, Slavoj. *The Ticklish Subject*. London and New York: Verso, 1999.

ABSTRACT

Crime possesses a dual nature deriving from its portrayal in the media leading to duplicity in the act of witnessing crime which, by showing reality, inevitably transforms it into a different kind of reality. The direct relationship with the Gothic genre is very naturally justified by real crime seeming to replicate fictional crime and vice versa, thus originating various forms of the lack of distinction between reality itself and fictional reality, or between truth and falsehood, which many writers and artists associated with Gothic aesthetics have always relied on, and numerous examples of this can be found in the works of Edgar Poe, Patricia Highsmith, Chuck Palahniuk and many others. While real crime may take the Gothic novel as its prototype, it turns out that nowadays television has taken on this role. Examples of this phenomenon are the recent symptoms of obsessive dependence on TV series such as *C.S.I.*, *Criminal Minds*, *The X Files*, *The Following* and *Dexter*, showing a tendency for television series to replace Gothic novels, thus revealing a perverse attraction for witnessing violence through the same means that transmit the daily news featuring violent events in different scenarios of war all over the world.

KEYWORDS

Crime; media; Gothic; double; TV

RESUMO

O crime possui uma realidade dupla que provém de a sua mediatização provocar duplicidade num acto de observação que, ao revelar a realidade, a transforma inevitavelmente numa outra realidade. A relação directa com o género Gótico surge muito naturalmente justificada pelo verdadeiro crime parecer replicar o crime ficcional e vice-versa, originando-se assim indistincões entre realidade real e ficcional ou entre verdade e falsidade, que muitos escritores e artistas ligados à estética gótica sempre praticaram podendo-se encontrar inúmeros exemplos desta prática nas obras de Edgar Poe, Patricia Highsmith, Chuck Palahniuk e muitos outros. Se o crime real pode tomar

o romance gótico como seu protótipo, verifica-se também hoje em dia uma transferência desta referência para a TV. Exemplos deste fenômeno são os sintomas recentes de dependência obsessiva de séries de TV como *C.S.I.*, *Criminal Minds*, *The X Files*, *The Following* e *Dexter*, que demonstram uma tendência de substituir os romances góticos pelas séries televisivas, revelando-se assim uma atração perversa para assistir à violência através dos mesmos meios que transmitem notícias diárias sobre eventos violentos em diferentes cenários de guerra em todo o mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Crime; *media*; Gótico; duplo; TV
